

Reseñas y normas



RESEÑAS / REVIEWS

Henning LAUGERUD, Salvador RYAN, Laura Katrine SKINNEBACH (eds). *The Materiality of Devotion in Late Medieval Northern Europe: Images, Objects and Practices*. Dublin: Four Court Press, 2016, pp. 218. ISBN: 978-1-8468-2503-3

El tema del presente libro es el análisis de las prácticas devocionales –en las que se entiende la comunión del cuerpo y el alma– durante la Baja Edad Media en el norte de Europa y de su relación con instrumentos de piedad como textos litúrgicos y paralitúrgicos, imágenes o artefactos religiosos. Se trata, además, del tercer volumen que promueve la *European Network of the Instruments of Devotion*, un grupo de investigadores centrados en examinar y abordar la instrumentalización de la religiosidad y las experiencias devocionales cristianas desde el siglo XIV hasta el siglo XX.

Las contribuciones de los ocho investigadores, todos ellos miembros del ENID, abordan desde distintos puntos de vista metodológicos y en palabras de los editores Henning Laugerud, Salvador Ryan y Laura Katrine Skinnebach la “[...] *materiality of medieval religion and the manner in which Christians were encouraged to engage the physical senses—gazing, hearing, couching, smelling and tasting— in their devotion al practice in order to intensify the devotional experience*”.

Berndt Hamm se ocupa de la comprensión de la meditación y la gracia divina. En su opinión, la “*proximate grace*”, inmanente y cerca de la humanidad, se relaciona íntimamente con las nuevas formas de la “medialidad” material de las imágenes y de las tecnologías de impresión. Por su parte, Rob Faesen, se centra en la obra de Hadewijch de Amberes (siglo XIII), en concreto en *Visiones 7-8*. Para él, las dos visiones eucarísticas deberían ser inseparables debido al análisis que la mística y poeta realiza sobre la unitiva experiencia física con la humanidad de Cristo.

La contribución de Henning Laugerud trata sobre el rol de las visiones en la Edad Media y como eran comprendidas las mismas, especialmente aquellas relacionadas con el concepto de materialización como la Encarnación, la Comunión o la Resurrección. Del mismo modo, también describe la relación entre estas, la memoria y las imágenes, tanto físicas como mentales, por lo que el artículo se convierte en una obra indispensable para aquellos neófitos en el estudio de las visiones, la meditación y el arte medieval. Salvador Ryan, por otro lado, examina la figura de Cristo como amante herido en las obras de poetas bardos irlandeses, un tema muy popular en la mística bajomedieval.

Para Laura Katrine Skinnebach el tema de la transfiguración –basada en la de Cristo– subyace también en las prácticas devocionales, pues cuerpo, mente, objetos e imágenes eran introducidos en estas experiencias provocando una transformación en el fiel. El siguiente

capítulo de doble autoría, Soetkin Vanhauwaert y Georg Geml, explora el *Johannesschüssel*, platos con réplicas de la cabeza de san Juan Bautista. Para ellos, la existencia de estos objetos relicarios hechos de madera invalida la creencia de que la opulencia servía para legitimar la autenticidad de las reliquias, pues podían elaborarse de distintos y variados materiales.

Barbara Baert argumenta que el *Bildakt*, el intercambio entre imagen y espectador, de las representaciones cuatrocentistas de la Anunciación se da en todo el *sensorium* de los fieles. Esta integración sensitiva en la iconografía establece una nueva forma de interpretar las relaciones entre los objetos artísticos y el público. Por último, Hans Henrik Lohfert Jørgensen expone como los instrumentos medievales devocionales son prótesis de percepción piadosa que mediatizan, organizan y amplifican los sentidos.

Tal y como intentan demostrar a lo largo de las 218 páginas, los objetos devocionales jugaban un papel central en la meditación, afectando a los sentidos y al alma de manera directa. Además, el rol de las prácticas nemotécnicas y de los movimientos físicos asociados a los ejercicios de devoción como arrodillarse, contemplar una pintura, recibir una Sagrada Forma, oler el incienso, escuchar los oficios religiosos o recitarlos o tocar una reliquia afectaban directamente al bienestar del espíritu del fiel.

Rubén GREGORI PÉREZ
Universitat de València 
ruben.gregori@uv.es

Lourdes de SANJOSÉ LLONGUERAS, *Obras emblemáticas del taller de orfebrería medieval de Silos: “el Maestro de las Aves” y su círculo*, Stvdia Silensia Series Maior, Abadía de Silos, 2016, 348 pp., 141 figuras a color y blanco y negro, CXXIV láminas con dibujos a color y blanco y negro, 31 x 24 cm.

La abadía de Silos ha editado un libro de Lourdes de San José titulado *Obras emblemáticas del taller de orfebrería medieval de Silos: “el Maestro de las Aves” y su círculo*, dedicado a tres obras emblemáticas del taller silense, la arqueta de Santo Domingo, el frontal de Silos, actualmente en el Museo de Burgos, y el báculo del abad Juan Gutierre II (†1198), además de la adscripción al taller de Silos, de un báculo de colección particular. Antes de este libro, la Dra. de Sanjosé ha publicado un magnífico estudio sobre la paloma eucarística, *El Colom Eucarístic: Una obra singular del taller de Lletmotges*, Societat Castellonenca de Cultura, Col.lecció Art XVI, Castellón de la Plana, 2011, cuya lectura recomiendo vivamente.

La autora ha tenido la gentileza de dedicarnos el libro a Marie-Madeleine Gauthier y a la que esto suscribe. Ambas hemos disfrutado de una buena amistad durante muchos años, pues dentro de nuestras respectivas investigaciones, algunos temas eran comunes, como el caso de orfebrería y esmaltes. A ella dediqué la ponencia *Orfebrería y esmaltes del taller de Silos*, Actas del *Congreso internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. Un Milenario del Nacimiento de Santo Domingo de Silos (1000-2001)*, Sección de Historia del Arte, vol. IV, Burgos, 8-11 de octubre 2001, Burgos/Silos, Universidad de Burgos-Abadía de Silos, 2003, pp. 149-210. De ella me ha quedado además de un entrañable recuerdo, varias publicaciones suyas, algunas de ellas dedicadas, que conservo como un tesoro.

El libro muestra una magnífica presentación y un espectacular aparato gráfico con excelentes imágenes en color de las piezas, destacando la triple página del frontal de Silos, y una amplísima serie de dibujos, todo lo cual ocupa casi la mitad del volumen. Ello ha propiciado a la autora la posibilidad de efectuar amplias descripciones de los diversos elementos de las piezas en las que realiza una auténtica disección, contabilizando y analizando las diversas posiciones de los animales de pueblan los esmaltes. En este sentido me refiero de manera especial a las aves y seres fantásticos, llevando a la autora a formular la denominación del que denomina Maestro de las Aves, aspecto sobre el que volveré.

Inicia el estudio con una introducción, donde examina los antecedentes, contexto y consolidación del taller hispano, establece comparaciones con manuscritos, la Biblia visigótico mozárabe leonesa, las pinturas murales de San Isidoro y el Beato de Silos. Este último aspecto ya había sido tratado por la que esto suscribe, no remitiéndome no solo a dicho manuscrito, sino también al Beato de Cardaña, con claros vínculos estilísticos con la Biblia de Burgos y cuyo segundo maestro presenta relaciones bastante directas con la miniatura inglesa de la segunda mitad del siglo XII (FRANCO MATA, Ángela, “Esmaltes románicos de Silos y la ilustración de dos Beatos burgaleses”, *El arte románico en territorio burgalés. Universidad para la Educación y Cultura de Burgos*, dir. Científica Emilio Jesús RODRÍGUEZ PAJARES, Burgos, Universidad para la Educación y Cultura, 2004, pp. 253-280; *Eadem*, “Las ilustraciones del Beato de San Pedro de Cardaña”/“The Illustrations in the San Pedro de Cardaña Beatus”, *Beato de Liébana. Códice de San Pedro de Cardaña*, Barcelona, Moleiro, 2001, pp. 115-274).

La dra. de Sanjosé establece una periodización del taller de orfebrería, de tipo cronológico, en cuyo primer período (ha. 1140-1150) inscribe la arqueta de marfil y esmaltes, dedicada a Santo Domingo de Silos. El segundo período, correspondiente al esplendor del taller, incluye el frontal, que data algo antes de 1165, coincidiendo, por tanto, con la propuesta dada por mí entre 1160-1170. Reseña a continuación el báculo del abad Juan Gutiérrez II, hallado en una excavación practicada en octubre de 1960, que yo he datado en torno a 1170. Adscribe al taller silense un báculo de colección particular catalana. No incluye, sin embargo, el ejemplar de san Julián, patrono de Cuenca, que venía adscribiéndose a Limoges, opinión que comparte el recientemente fallecido Prof. Yarza *De Limoges a Silos*, pp. 196-203, sobre todo p. 200).

La arqueta de Santo Domingo, adscrita por Mme. Gauthier a un maestro aquitano-lemosino, afincado en la abadía, y sería el iniciador del taller de Silos, propuesta que yo deseché, considerando más concluyente la propuesta de William L. HILDBURGH (*Medieval Spanish Enamels and their relation to the origin and the development on copper champlevé enamels of the twelfth and thirteenth centuries*, Oxford/Londres, 1936), que aduce argumentos de peso en cuanto al origen hispano de la obra. Ya Hildburgh propuso un origen hispánico, y su adscripción concreta al *Silos Group*.

De estructura prismática y cubierta troncopiramidal, en origen toda de marfil, un panel lateral y la parte superior de la tapa fueron sustituidos por placas de cobre dorado y esmaltado con técnica *champlevé*. La gama de colores comprende el verde oscuro, azul de varias tonalidades, blanco y rojo. En cuanto a los motivos decorativos van desde complicados tallos ondulantes con hojas, aves y flores, pasando por cuadrados de varios colores hasta bandas de distintos adornos sin esmaltar. El santo taumaturgo viste atuendo litúrgico, alba y casulla y sobre su hombro derecho apoya el báculo abacial en tanto sostiene un libro con la izquierda. Se trata de la primera representación del santo, cuya fisonomía física conocemos a través de la descripción de Grimaldo: *Vir... statura pusillus, veneranda canicie et calvus*. La bibliografía del tema es muy abundante (FÉROTIN, Marius, *L'abbaye de Silos*, París, E. Leroux, 1897, p. 63, nota 3. Para el análisis crítico de la obra vid. VALCÁRCEL, Vitalino, *La "Vita Dominici Siliensis" de Grimaldo. Estudio. Edición Crítica y Traducción*, Logroño, 1982, que recoge BOYLAN, *Manuscript Illumination at Santo Domingo de Silos (xth to xiith Centuries)*, UMI Dissertation Information Service, Ann Arbor, 1992, I, pp. 165-166; II, pp. 191-19; VIVANCOS, Miguel C., "Domingo de Silos: historia y leyenda de un santo", *Silos. Un milenio, Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. II. Historia, Silos 2003 (Stvdia Silensia XXVI)*, pp. 223-263) siendo recogidos varios títulos por la autora.

La disposición de las patas delanteras del Cordero a modo de espiral es ajeno a Francia y los monstruos semejan a otros figurados en esmaltes hispanos. También los triangulillos que forman la circunferencia en la que está inscrito aquél, remiten a paralelos hispánicos, entre ellos el díptico del obispo Gonzalo (entre 1162-75) (LITTLE, Charles, "Reliquary diptych of bishop Gundisalvo Menéndez", catálogo exposición no realizada *The art of medieval Spain a. d. 500-1200*, Nueva York, The Metropolitan Museum, 1993, pp. 270-271, n. 129) y los nimbos del frontal del Museo de Burgos. La colocación invertida del A y la Ω es evidentemente intencionada, que se repite en otras placas con Cristo majestad. M^a L. Martín Ansón considera una clara intencionalidad en obras de carácter funerario. Por su parte la Dra. de Sanjosé considera uno de los ejemplos más tempranos de dicha disposición un fragmento epigráfico paleocristiano del Museo Pío Cristiano (Ciudad del Vaticano). Establece comparaciones del arca obra silense

con la arqueta de Champagnat, actualmente en *The Metropolitan Museum of Art*, de Nueva York, que ya habían sido consideradas en publicaciones anteriores. Cristo bendice entre María Magdalena, acompañada del recipiente de perfumes, su símbolo iconográfico, y san Marcial.

Las dos placas de evangelario distribuidas entre el Instituto Valencia de Don Juan y Museo de Cluny, son dignas de figurar entre las obras maestras del taller de Silos. La primera de ellas, según Hildburgh, mantiene estrechas relaciones con el arte islámico; el león y el toro tienen las patas de dos colores distintos, verde y azul, que los incardina con el mundo mozárabe. En cuanto a la decoración de los nimbos, repite convenciones de nimbos de santos y bandas ornamentadas de manuscritos hispánicos de hacia 1100. La cabeza de Cristo, tal vez sea, según él, una sustitución de otra original, extremo que no parece correcto, pues resulta unitaria con el conjunto. Aunque sus razonamientos son convincentes, han sido contestados por la crítica francesa. Mme. Gauthier las adscribe a una corriente hispano-limosina (GAUTHIER, *Émaux méridionaux. Catalogue international de l'oeuvre de Limoges*. cit. pp. 124-126, n. 133-134, figs. 369-373), opinión a la que se une Geneviève François (FRANÇOIS, Geneviève, "Plaque de reliure: Christ en majesté", catálogo exposición *L'oeuvre de Limoges*, pp. 94-95), y más recientemente Pierre-Yves Le Pogam duda entre su pertenencia a Limoges o a España (LE POGAM, Pierre-Yves, "Arts précieux", *Musée national du Moyen-Age. Thermes de Cluny*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 82).

La obra más importante de los esmaltes salidos del taller silense, una treintena según M. M. Gauthier es el frontal, conservado actualmente en el Museo de Burgos. La autora le dedica cerca de 100 páginas, donde la describe con todo lujo de detalles y establece comparaciones con otras obras de variado carácter. Propone la denominación de su autor como Maestro de las Aves, designación en mi opinión incompleta, por cuanto el programa iconográfico es mucho más denso. El tema iconográfico representado es Cristo en majestad rodeado del Tetramorfos y los apóstoles, seis a cada lado, en pie, simbolizando su misión cumplida como difusores del Evangelio, bajo construcciones que evocan la Jerusalén celeste, el paraíso entendido como jardín poblado de flora y animales, diseminados por las columnas, tanto en basas como en fustes y capiteles. Animales en gran número se observan en obras anteriores, así en el Sacramentario Gelasiano, del siglo VIII, conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana.

Animales fabulosos afrontados se disponen en plaquitas de la cenefa exterior alternados con cabujones a tresbolillo y perdidos casi en su totalidad, que establecen los términos fabulosos de este universo sobrenatural e intemporal. El Todopoderoso está entronizado sobre el arco iris, los pies sobre un escabel; bendice y sostiene el libro cerrado. Los apóstoles son todos barbados con san Pedro y san Pablo a derecha e izquierda de Cristo; los dos imberbes son identificables, en mi opinión, con Juan y Mateo. En cuanto al que camina con los pies cruzados, tal vez podría identificarse con el apóstol peregrino Santiago el Mayor. Destaca como característica importante el sentido de la individualidad reflejado tanto en los atuendos como en los rostros, así como en los nimbos.

No se ha llegado a una solución respecto al significado del programa iconográfico. La autora hace alusión a un extremo que estimo importante, aunque lo recoge en nota (p. 102, nota 161): la *traditio legis*, muy importante en el mundo románico, como se pone de manifiesto en una obra relevante, la placa de marfil conservada en el Museo del Louvre, procedente de San Isidoro de León y su origen en el arte paleocristiano (FRANCO MATA, A., *Arte leonés fuera*

de León (siglos IV-XVI), León, Edilesa, 2010, pp. 213-214). San Pedro, como jefe de la Iglesia, porta las llaves, la *traditio clavīs*. San Pablo lleva el libro de la *traditio legis*, no el atributo del martirio, la espada, de la que normalmente se acompaña. Las raíces del tema se remontan al mundo romano, como ha puesto de manifiesto André Grabar (*Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (1979), Madrid, 1985, p. 23).

El sentido del programa es evangélico: Mateo escribe las palabras de Jesús: “Id, pues, y haced discípulos a todas las gentes, bautizándolas en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, y enseñándoles a guardar todo lo que yo os he mandado. Y estad seguros que yo estaré con vosotros día tras día, hasta el fin del mundo” (28, 19-20). Todos los apóstoles portan un libro, salvo uno que sostiene un rollo, relación directa con el mundo judío. Estamos, pues, ante la alusión iconográfica al Credo apostólico. Las iniciales A y aluden al principio y fin. Cristo es enviado al mundo por el Padre para salvar a la humanidad, conlleva, tiene un sentido soteriológico, y escatológico, por su declaración de estar hasta el fin del mundo.

En la terminología francesa se emplea el término genérico de esmalte para designar los colores. Siete son los colores: blanco (*argent*), amarillo (*oro*), rojo (*gules*), azul (*azur*), negro (*sable*), verde (*sinople*) y violeta (*púrpura*) (PASTOUREAU, Michel, “Présences héraldiques sur les émaux médiévaux”, *L’oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age*, París, Musée du Louvre/Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1996, pp. 339-343). En los esmaltes silenses del periodo analizado por la autora está ausente el amarillo, a diferencia de los limosinos; se trata de una diferencia, contemplada en el estudio de Isabel Arias Sánchez (“Silos y Limoges”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XIII, n. 1 y 2, Madrid, 1995, pp. 75-84).

Aparte de este elemento y otros analizados por la crítica artística, considero indispensable el análisis del metal, que ha venido reportando resultados muy satisfactorios. En este sentido menciono los trabajos de Salvador Rovira, Jefe del Departamento de Conservación, actualmente jubilado, a lo largo de muchos años. Sus investigaciones han sido continuadas en el Departamento de Prehistoria del CSIC.

En marzo de 2003 efectúa el análisis metalográfico del báculo de Santa Gertrudis, pieza que lleva la imagen de la santa que se halla emplazada en la iglesia de la abadía, y pertenece al siglo XVIII. Tal báculo aparece acompañando a la imagen ya a principios del siglo XX, como se deduce de una foto antigua que se conserva en el archivo fotográfico del monasterio. El Dr. Rovira afirma del báculo que “tanto la técnica constructiva como la decoración son compatibles con la tecnología medieval”.

Ángela FRANCO MATA

Martin Wangsgaard JÜRGENSEN, *Ritual and Art across the Danish Reformation. Changing Interiors of Village Churches, 1450-1600* [Ritus et Artes, 6], Turnhout: Brepols, 2018, XL + 586 pp.

Aunque el título sugiere algo diferente, este libro posee un gran interés para el especialista en arte medieval. En términos generales, Dinamarca, que posee uno de los paisajes más densos de iglesias medievales de todo el continente, no ha recibido la atención que merece en la historia del arte. En un territorio de una extensión comparable a la de Extremadura se encuentran no menos de 1725 iglesias románicas y góticas, construidas antes de 1550 (esta cifra, calculada por Thomas Bertelsen, corresponde a lo que hoy es Dinamarca). En la gran mayoría de los casos, se trata de iglesias parroquiales románicas de una sola nave, puesto que la mayoría de los monasterios fueron disueltos y demolidos después de la Reforma protestante. Además, en el interior de las iglesias danesas se ha conservado una gran cantidad de elementos medievales. Algunas de las obras de arte más importantes se encuentran hoy en museos, entre los que destaca el Museo Nacional de Copenhague. Los famosos ‘gyldne altre’ (altares dorados) del siglo XII, procedentes de Lisbjerg y Odder, que se componen de un frontal y un retablo, pertenecen a los más antiguos retablos de Europa (sobre este tema me permito remitir a dos artículos que publiqué en español: ‘Altars románicos en iglesias rurales de Dinamarca I: El altar mayor’, y ‘Altars románicos en iglesias rurales de Dinamarca II: Los altares laterales’, en *Románico. Revista de la Asociación de Amigos del Románico* 18 (2014), pp. 8-15; 19 (2014), pp. 16-25).

Mucho menos conocidos son los tesoros medievales que se encuentran en las iglesias rurales dispersas en todo el país. Este estudio de Martin Wangsgaard Jürgensen constituye una importante contribución. El rico patrimonio danés de arte medieval se debe principalmente a la actitud tolerante adoptada por los reformadores luteranos con respecto a la herencia material de la iglesia medieval. A diferencia de los Países Bajos y de Gran Bretaña, por ejemplo, aquí la transición al protestantismo no estuvo acompañada por una destrucción masiva de altares, estatuas y fuentes bautismales. Por el contrario, muchos elementos se mantuvieron en uso y, por lo tanto, se conservaron. En muchas instancias, el altar existente con su retablo permaneció en su lugar, incluso cuando la iconografía no estaba totalmente en acuerdo con las nuevas directrices luteranas; las imágenes de los santos se mantuvieron como modelos para la buena vida cristiana, y la pila bautismal se mantuvo generalmente en uso. El efecto conservador que resultó del tratamiento luterano de los elementos medievales repetidas veces ha sido tema de la investigación científica en Alemania, donde generalmente se conoce como “Die bewahrende Kraft des Luthertums” (la fuerza conservadora del luteranismo). Con el estudio de Wangsgaard Jürgensen, Dinamarca ahora se ha agregado a ese paisaje artístico, cumpliéndose así un *desideratum* enunciado desde hace mucho tiempo. El índice general de diez páginas constituye una gran ayuda para que el lector pueda encontrar su camino en el libro.

El libro ofrece al lector una ‘descripción densa’ (thick description) del proceso de cambio que ocurrió en el siglo y medio alrededor de la Reforma luterana en las iglesias rurales danesas. El punto de partida es la cultura material de los edificios y su mobiliario, en la que el autor está muy bien versado a raíz de su trabajo en el marco del proyecto de inventario de iglesias nacionales *Danmarks kirker* -una iniciativa única en toda Europa por su carácter sistemático-llevado a cabo en el Museo Nacional en Copenhague.

La primera parte del libro ofrece un análisis del patrimonio tangible, dividido en ‘The church space’ (el espacio eclesiástico), ‘Wall paintings’ (pinturas murales) y ‘Church furniture’ (mobiliario eclesiástico). La siguiente sección se concentra en el contexto funcional de las obras, a saber: los conceptos espaciales, la liturgia, el simbolismo y el papel del clero y la comunidad local. El límite entre estas dos perspectivas no siempre está exactamente claro, en parte porque la forma y el significado de los objetos están siempre conectados. El propio autor también es consciente de esto, cuando habla de una “distinción algo artificial entre descripción e interpretación” (p. 12). A veces confuso, pero a la vez interesante, es que el autor, en el análisis de los componentes, frecuentemente pasa el límite entre el período católico y el período protestante, a veces de manera casi inadvertida, lo que puede tomarse como una ilustración más del carácter gradual que tuvo la Reforma danesa. Con esto, el autor se desmarca radicalmente de la representación tradicional de la transición del protestantismo, en el día 30 de octubre de 1536, como un estricto *ante / post quem*.

Deliberadamente, el autor ha puesto el foco en las iglesias rurales. En general, el libro quiere liberar del anonimato a estas iglesias sencillas, “donde la mayoría de la población asistía al culto y experimentaba la Iglesia” (pp. 6-7). Diecisiete mapas temáticos al comienzo del libro iluminan varias facetas del denso paisaje eclesiástico danés: las iglesias medievales discriminadas por tipos arquitectónicos, sacristías y capillas antes de 1650, lugares de conservación de retablos mayores y frontales de altar hasta alrededor de 1650, así como de trascoros y cancelos de coro documentados (pero desaparecidos), la distribución de crucifijos de madera según fecha de creación, de pilas bautismales anteriores a 1600, y de púlpitos, *sedilia* y confesionarios hasta 1650. Luego, en la introducción, el autor explica la perspectiva desde la cual ha abordado este extenso material, a saber “la iglesia como espacio dinámico donde la arquitectura, las imágenes y el mobiliario se unen a través de movimientos ceremoniales”. Este enfoque funcional se ha implementado constantemente a lo largo del libro. El autor quiere responder cuatro preguntas en particular, a saber: ¿Qué aspecto tienen las iglesias a mediados del siglo xv? ¿Cómo cambiaron desde el siglo xv hasta c. 1600? ¿Cómo se usaban las iglesias para ceremonias públicas y privadas? ¿Y cómo fue percibida y experimentada la iglesia por sus usuarios? En la p. 5 el autor concluye: “Por lo tanto, es ante todo un estudio de la interrelación entre las prácticas institucionales, la devoción y los cambios materiales”.

Wangsgaard Jürgensen critica, a veces implícita y a veces explícitamente, la investigación precedente. Observa que muchos historiadores del arte medieval daneses tradicionalmente se han centrado en el período románico, de manera que el gótico ha sido generalmente minusvalorado; a decir verdad, una tendencia similar existe también en otras partes de Europa, incluyendo algunas regiones de España. Además, Jürgensen quiere matizar y ajustar la imagen tradicional de la Reforma como un proceso coherente y programático que se llevó a cabo con un objetivo preconcebido. El estudio de este autor es el primero en la literatura sobre iglesias danesas que cierra la brecha entre las fuentes materiales y textuales. Este enfoque amplio e interdisciplinario es ambicioso y merece ser aplaudido. Con esto, el autor sigue los pasos de ilustres predecesores como Eamon Duffy, quien, en 1992, publicó su fundamental estudio *The Stripping of the Altars* sobre el proceso de cambio en las iglesias inglesas entre alrededor de 1400 y 1580. Del mismo modo que Wangsgaard Jürgensen, también Duffy intentó ir más allá de la materia y de las fuentes escritas para descubrir el aspecto de la *experiencia*. Mientras Inglaterra destaca en el paisaje europeo por la gran cantidad de textos que conserva, la riqueza

danesa se encuentra principalmente en el rico patrimonio material, que el autor sabe utilizar de forma excelente. Puede sorprender que Wangsgaard Jürgensen reproche al estudio de Duffy “un falta de especificidad o reflexión sobre los aspectos prácticos de la iglesia como un espacio en funcionamiento” (p. 12, nota 14).

De gran importancia para la historia del arte medieval es el Capítulo 1, que ofrece un análisis de la iglesia medieval y su interior alrededor de 1450, en vísperas de los grandes cambios que seguirían en la época de la Reforma. El autor disecciona todo el edificio, incluidas las partes a menudo pasadas por alto, como pavimentos, ventanas y sacristías. A esto le sigue una descripción general de las pinturas en muros y bóvedas en las iglesias danesas, que constituyen una de las colecciones más extensas de Europa. A continuación trata el interior del edificio, es decir los muebles litúrgicos. Sobre altares mayores el autor observa que “se han conservado una gran cantidad de decoraciones de altar medievales”, generalmente incluyendo el bloque medieval, pero no hace ningún intento por contextualizar esta riqueza danesa. Es una lástima que el libro de Wangsgaard Jürgensen no afirme, por ejemplo, que el número de retablos medievales conservados en Dinamarca supera largamente el de muchos otros países, especialmente en la Europa católica. En la siguiente sección, el autor lamenta la pérdida de la mayoría de las cruces triunfales, mientras que el stock danés de crucifijos monumentales se encuentra entre los más grandes de Europa: en Francia y los Países Bajos, por ejemplo, son extremadamente raros, y en las aproximadamente 8500 iglesias medievales existentes en Gran Bretaña no se conserva ni una sola. La falta de contextualización europea es quizás el defecto más importante de este estudio, que sin embargo tiene gran mérito en otros muchos aspectos.

Algunas otras categorías del mobiliario eclesiástico medieval también están muy bien representadas en Dinamarca. La colección de 44 frontales de altar, en su mayoría de estilo gótico, constituye una de los más grandes de Europa. El país posee no menos de 1600 pilas bautismales medievales, la mayoría románicas. El autor subraya que un 86% de las iglesias medievales danesas, porcentaje enorme a todas luces, han conservado la pila bautisma original. Sin embargo, sólo excepcionalmente se encuentra en su lugar primigenio, porque los luteranos solían moverla hacia el coro o al espacio alrededor del púlpito para involucrar la administración del bautismo en el culto comunitario. Son precisamente estos procesos los que hacen que las iglesias medievales danesas sean tan extremadamente interesantes para el especialista del arte medieval. Los protestantes no rechazaron la herencia medieval, sino que mantuvieron lo que todavía podían utilizar, aunque esto a veces requería ajustes menores o mayores. Según el autor, lo antiguo era a menudo “reordenado más que eliminado” (p. 105). Digámoslo de una vez: el arte medieval no se conservó *a pesar de*, sino más bien *gracias a* la Reforma luterana. En Borbjerg y Vejrum, se incorporaron trípticos medievales alrededor de 1600 a un nuevo marco de madera de estilo renacentista. En Vejrum, se le añadió una inscripción que aclara qué consideraciones jugaron un papel en el mantenimiento del antiguo retablo: “La intención de estas imágenes es adornar y decorar, y no tienen otro tipo de poder o virtud” (en danés: “Disse Billeder er sat for zir og pryde / de haver ikke anden kraft og dyd”).

A continuación se suceden varios capítulos sobre los cambios más importantes que la Reforma produjo en las iglesias danesas con respecto a conceptos espaciales, simbolismo e imaginería. Una y otra vez, sorprende lo gradual del proceso de adscripción al protestantismo. Esto es precisamente que hace de esta sección una lectura muy interesante para el medievalista. A la postre, incrementar nuestro conocimiento sobre la manera en que el arte medieval ha

llegado hasta nosotros constituye una de las tareas centrales de la historia del arte medieval. Conviene explicitar que los elementos del mobiliario se mantuvieron generalmente por tres factores, a saber: 'Weiternutzung' (uso continuado), 'Umnutzung' (uso alterado) y 'Nichtnutzung' (no-uso o ausencia de uso), términos acuñados en 1995 por Frank Schmidt, delegado de patrimonio de la iglesia luterana de Sajonia (Alemania), que por cierto no son citados en el libro de Wangsgaard Jürgensen. El autor deja claro que a menudo no solo había continuidad en el sentido material, sino también en la práctica litúrgica. Muchas costumbres, como la de cerrar o cubrir retablos durante el tiempo de la Cuaresma, se mantuvieron en las iglesias danesas mucho tiempo después de la Reforma. Algunos elementos adquirieron una nueva función, como por ejemplo una sillería de coro gótico que se convirtió en asiento para el sacerdote o en confesionario. Otros elementos se mantuvieron a pesar de que habían perdido su función, como fue el caso con alguno y otro tabernáculo y altar lateral. En general, en Dinamarca, los grandes cambios no ocurrieron de la noche a la mañana, y en este sentido los luteranos se distinguieron radicalmente de sus compañeros protestantes calvinistas y anglicanos: no aspiraban fundar una nueva iglesia, sino reformar la existente.

El libro de Martin Wangsgaard Jürgensen merece ser leído por cualquier persona interesada en el arte medieval, tanto en Dinamarca como en otros países. En su introducción, el autor expresa la esperanza de que su libro "contribuya a la utilidad de los problemas planteados y las interpretaciones propuestas, también para lectores fuera de Dinamarca" (p. 6). Con este estudio, que en general está escrito de una manera clara pero no siempre muy inspirada, ha logrado cumplir esta ambición de un modo muy convincente. El libro está ilustrado con 168 figuras (desafortunadamente todas en blanco y negro) y 17 láminas a color (los mapas ya mencionados). Particularmente instructiva y original es la representación esquemática del uso del espacio en una iglesia medieval durante el culto católico medieval (p. 434-435) y después de la Reforma (p. 438-439). Esos esclarecedores esquemas indican con signos la ubicación del sacerdote, del diácono y de los miembros masculinos y femeninos de la comunidad en cada fase de la misa.

El estudio de Wangsgaard Jürgensen pone de relieve, en palabra e imagen, cómo el rico patrimonio, hasta la fecha infravalorado, del arte medieval en las iglesias y museos daneses ha sobrevivido durante cinco siglos de protestantismo luterano. Con todo, la elocuencia del libro habría sido aún mayor si el autor hubiera salido un paso más de su 'comfort zone' danesa al contextualizar el material en un marco europeo. Por esta razón, a pesar de sus ambiciones, el libro no siempre logra superar completamente el nivel de la discusión interna en Dinamarca.

Justin E. A. KROESEN,
Universidad de Bergen (Noruega)